



LA PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE BRUGUERA. DE PULGARCITO A CAN CAN

Por Jordi Canyissà

RESUMEN: Durante los últimos años de la dictadura del general Franco, la editorial Bruguera destacó como la editorial de cómics más importante de España. Los artistas de dicha editorial dibujaron mujeres que eran puros estereotipos para evitarse problemas con la Iglesia y con la censura. En este artículo planteamos a los lectores la evolución que siguió dicha censura, cómo evolucionaron los temas relativos a la mujer y cómo los artistas se acercaron a su figura en los cómics de dicha editorial.

PALABRAS CLAVE: Representación femenina, Historia del cómic, Cómics españoles del siglo XX, Estudios culturales, Editorial Bruguera.

ABSTRACT: Bruguera Publishing was the most important Spanish comics publisher in the last years of General Franco dictatorship, and his artists created stereotypical women representations a in order to avoid problems with Catholicism and censorship. In this articles the readers can follow censorship and female representation evolution, analyzing female topics and approaches in these comics.

KEY WORDS: Female Representation, Comic History, 20th-century Spanish Comics, Cultural Studies, Bruguera Publishing.

«Gráficamente era impensable usar el tiralíneas para dibujar una viñeta. En cuanto el censor veía una línea recta, la tachaba diciendo excitado que era un miembro viril. Por supuesto, tampoco estaba permitido hacer demasiadas curvas porque se asociaban a las señoras».¹

La frase es de Francisco Ibáñez, creador de *Mortadelo y Filemón*, y da a entender la dificultad de encajar la presencia femenina –y no digamos ya cualquier viso de erotismo– en las historietas de Bruguera, la más grande editorial de tebeos que ha habido en España. Este artículo evoca la historia de la representación de la mujer en los tebeos de Bruguera, analizando tanto su aspecto gráfico como sus implicaciones narrativas, desde unos inicios a menudo discretos en revistas como *Pulgarcito* o *El DDT* hasta alcanzar un estatus preeminente en revistas como *Can can*.

Las historietas de Bruguera fueron un fiel reflejo de la sociedad de su tiempo. En situaciones de falta de libertad, el humor puede ser la vía para decir lo que de otra forma habría que callar. A través de estas historietas es posible aún vislumbrar el hambre de la posguerra, el estraperlo, la vida gris en las oficinas o la necesidad de realquilar habitaciones para llegar a fin de mes. Y no solo eso. También son el retrato de la llegada del desarrollismo durante la década de 1960 –que supone una apertura económica y social, aunque no ideológica–, de la compra de los primeros 600 o de las soleadas vacaciones en un chalet de la costa.

A su manera, estas historietas cuentan entre líneas –o entre viñetas– el paso de la cruda posguerra al desarrollismo. Pero junto a esos hitos de la historia económica y social de España, la relectura de los tebeos de Bruguera permite adivinar también cómo eran las relaciones familiares durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX. Y a través de ese inmenso friso de relaciones humanas se adivina asimismo el papel que jugaba la mujer en esa sociedad. Los artistas de Bruguera acreditaron una enorme capacidad de trasladar a las viñetas la sociedad del momento, y la representación de la mujer no es una excepción. La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera es la plasmación de la presencia real de la mujer en la sociedad de la época y de la visión que de ella tenían los vencedores de la Guerra Civil.

Mujer, censura y franquismo

Hablar de la mujer en los tebeos de Bruguera es, esencialmente, hablar de la mujer bajo la dictadura franquista. Esto es así porque a partir de 1975 (año de la muerte de Franco) o, si se prefiere, a partir de 1977 (año de abolición de la censura)² poco aporta Bruguera en cuanto a renovación de sus series, de sus temáticas o de sus enfoques. Dicho de otro modo, en la década de los setenta el canon *brugueresco* ya se encuentra sólidamente fijado y, pese al aperturismo del tardofranquismo, la editorial opta por reciclar y repetir (hasta la extenuación) sus fórmulas de antaño en lugar de innovar introduciendo nuevos planteamientos. Y así, los tebeos de Bruguera entre los setenta y los ochenta dejan de reflejar la sociedad del momento y pasan a evocar una sociedad pretérita; dejan de reproducir los comportamientos que el lector encuentra en la calle y empiezan a repetir los comportamientos que ellos mismos han estereotipado en sus historietas. El costumbrismo social (a veces punzante) ha dejado paso al pastiche autorreferencial (de humor siempre blanco).

Evidentemente, hay ejemplos que certifican la existencia de tímidos intentos de renovación a partir de finales de la década de los setenta y que dan a la mujer un protagonismo inédito hasta la fecha. Pero son las excepciones. Es el caso de la cuarta y última etapa de *Can can* o de la aparición de la atractiva Irma en la serie *Mortadelo y Filemón* como contraposición a la oronda Ofelia. Significativamente, estamos ante dos intentos fallidos. El primero absoluto, pues se trata de una revista

1 «Paso a *Mortadelo y Filemón*». Entrevista con Francisco Ibáñez, por Carmen Fernández. *El Dominical de El Periódico*, nº 122, 3ª época, Barcelona, 22 de marzo de 1987.

2 Legalmente, la censura desaparece con el *Real Decreto Ley del 1 de abril de 1977*, que regula la libertad de expresión en medios impresos (el 6 de octubre de ese mismo año se extendería a radio y televisión) aunque se mantienen prohibiciones sobre contenidos que menoscaban la Familia Real, la unidad de España o las Fuerzas Armadas. Además, recuerda que «podrá decrearse el secuestro administrativo de los impresos gráficos o sonoros, obscenos o pornográficos».

que contó con un único número, y el segundo parcial pero más significativo aún, pues es un personaje que tuvo que esperar a que Ibáñez rompiera sus relaciones con Bruguera para ver la luz y además, pese a contar con varias apariciones, Irma no consiguió cuajar en el universo de los dos agentes de la TIA y Francisco Ibáñez optó finalmente por prescindir de ella.

Acotado ya el marco temporal de estudio es momento de delimitar el contexto social en el que nos movemos y que condiciona el registro temático que adoptarán las historietas. Vaya por delante que todo cuanto tiene que ver con la representación de la figura femenina en Bruguera pasa en esos años por el tamiz de la censura.

La censura afecta a los tebeos a partir de 1952 y se mantiene implacable en las revistas llamadas «infantiles» si bien a partir de 1958 se permite un cierto aperturismo hacia el lector adulto (el nacimiento de la revista *Can can* es ejemplo de ello) y a partir de 1964 se utilizan formatos de revista más grandes para dirigirse a un público también mayor (la segunda etapa de *DDT* es la prueba) aunque el verdadero cambio en los contenidos no será posible hasta 1966, con la *Ley de prensa e imprenta*.³

En realidad, la historia del control censor de las historietas arranca el 19 de junio de 1951 con la creación del Ministerio de Información y Turismo; en ese momento, los tebeos periódicos pasaron a depender de la Dirección General de Prensa. Pero no es hasta el 21 de enero de 1952, con la constitución de la Junta Asesora de la Prensa Infantil, cuando verdaderamente se empieza a notar la intervención de la censura en los contenidos de las historietas. El decreto de 24 de junio de 1955 es el que mejor resume el papel que se reserva a la censura ya que insta en su articulado a «orientar las publicaciones infantiles en un sentido positivo y marcar caminos de constante perfeccionamiento». La consecuencia de esta legislación es que entre 1952 y 1955 se produce una verdadera “limpieza de cara” en los contenidos de las series de Bruguera, abandonando el tono irreverente e iconoclasta de algunos personajes pioneros (Doña Urraca, Azufrito o Doña Tula) y abrazando la blancura de lo hoy políticamente correcto.

La censura coarta la libertad de los creadores para dibujar libremente a la mujer y les obliga a seguir las pautas de la representación marcadas por el régimen franquista, que pivota sobre tres ejes: familia, política y religión. La censura, pues, afecta no únicamente a la representación gráfica



Revista *El DDT*.

³ La *Ley de prensa e imprenta* de 18 de marzo de 1966, popularmente conocida como “*Ley Fraga*”, supuso la desaparición de la censura previa pero no de la censura verdaderamente póstuma al reservarse el régimen la posibilidad de sancionar a posteriori el material impreso, lo que hizo fue generar una fuerte censura editorial sobre los autores.

de la mujer (su físico) sino también a su articulación en tanto que personaje (sus posibilidades narrativas). Y en tanto que personaje, la mujer de los tebeos debe encajar con la realidad de su tiempo: es una mujer que no goza de la autonomía jurídica, social y profesional que hoy conocemos; es una mujer, además, que encarna unos valores que la Falange deposita en ella, que representa el ideario de un «nuevo tipo de mujer» (en oposición a la mujer del bando republicano) y cuyas funciones eran las de ser madre, esposa y guardiana del hogar y de la familia.

Pero esa mujer de las historietas no solo debe corresponder a la mujer que hay en la sociedad de su tiempo sino que debe de estar alineada con las consignas que el régimen pregona a través, por ejemplo, del adoctrinamiento de los textos de la Sección Femenina, una rama “para mujeres” del partido político Falange Española que se constituye en 1934 y no será disuelta hasta 1977. En 1963, la Sección Femenina lanzaba un mensaje como el que sigue para el primer curso de Bachillerato:

«La misión de la mujer es servir. Cuando Dios hizo el primer hombre, pensó: ‘No es bueno que el hombre esté solo’. Y formó la mujer, para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el ‘hombre’. Pensó en la mujer después, como un complemento necesario, esto es, como algo útil».⁴

Consecuente con el más tradicionalista –y rancio– ideal católico, el franquismo se esforzó en presentar a la mujer como un ser con vocación de madre y de servil ama de casa. Por supuesto, estaban privadas de derechos que hoy nos parecen elementales. Se eliminó el derecho de voto femenino reconocido en España en la Constitución de 1931 (las mujeres pudieron ir por primera vez a las urnas el 19 de noviembre de 1933) y no lo recuperaron hasta la muerte de Franco, con las elecciones de 15 de junio de 1977. El derecho al trabajo era poco menos que una rareza pues desde 1938 solo podían trabajar las mujeres solteras o viudas; y a partir de 1944 las casadas podían disponer de un contrato de trabajo siempre que contaran con la preceptiva autorización de su marido y aceptando una discriminación salarial (a la baja) que se mantuvo hasta 1961 (cuando se puso fin a la discriminación salarial pero no a la necesaria autorización del marido).

La mujer como problema de identidad

En el contexto que acabamos de evocar, la representación física de la mujer acaba por convertirse en una tarea casi imposible de la que a menudo solo pueden ofrecerse simples sucedáneos. Y en cuanto a su representación como personaje, la mujer de los tebeos de Bruguera no es el retrato de la mujer sino de “la mujer” en tiempos de la dictadura del general Franco. Como se ha apuntado más arriba, también con la representación femenina logra Bruguera ese efecto de reflejo de su tiempo de forma que en sus viñetas desfila un tipo de mujer que juega su rol de esposa con las características que proclama el régimen: sumisa y servil. «Un complemento necesario».

Y como en la vida misma, así debe ser también la mujer en las viñetas. Pero, tal como predicaba la ideología franquista, ese «complemento» resulta verdaderamente «necesario» también en la ficción pues la mujer es a menudo el desencadenante narrativo de las intrigas. El que la mayoría de roles protagonistas recaigan sobre personajes masculinos no supone otra cosa que la constatación palpable de una situación real en esa sociedad. ¿Cómo podían tener mayor presencia las mujeres en estas historietas si el mundo real les negaba ese protagonismo?

Así las cosas, las series de Bruguera pueden encuadrarse dentro de cuatro tipologías estándar en lo que se refiere a su relación con el universo femenino:

1) Ausente: la mujer (casi) no aparece

Dado el contexto social y las limitaciones de los censores, no es raro que las mujeres estén ausentes

4 Formación Político-Social. Primer curso de Bachillerato. Sección Femenina, Madrid, 1963.

(o casi ausentes) en una buena parte de las historietas de la Escuela Bruguera. Una rápida lista, no exhaustiva pero sí significativa, nos invita a recordar aquí algunas series casi sin presencia femenina como *Gordito Relleno* (de Peñarroya), *Don Óptimo* (Escobar), *Heliodoro Hipotenuso*, *Currito Farola*, *Ángel Siseñor*, *Don Isótopo*, *Ali-Oli*, *Anacleto*, *El inspector O'Jal*, *Don Polillo* (todas de Vázquez), *Campeonio*, *Don Pelmazo*, *Manolón conductor de camión* (Raf), *Mortadelo y Filemón* agencia de información, *El botones Sacarino*, *Rompetechos*, *Pepe Gotera* y *Otilio*, *Ande riase 'usté' con el Arca de Noé*, *Godofredo* y *Pascualino* (F. Ibáñez), *Pascual, criado leal* (Nadal) o *Apolino Tarúquez* (Conti).

Francisco Ibáñez llega incluso al extremo de afirmar que «debido a la censura no se podían sacar señoras en las historietas»,⁵ lo cual, dicho así, no es cierto porque es evidente que sí las hubo, pero probablemente se refiera a mujeres desarrollando un papel en “igualdad de condiciones” que los hombres. Véase por ejemplo al personaje típicamente *brugueresco* del paseante sin profesión conocida, a menudo algo excéntrico, que en cada episodio tiene un encuentro inesperado que pone en marcha una pequeña intriga. Ese personaje, en Bruguera, solo podía ser masculino.



Rebollez y señora en *El DDT*.

2) Familiar: la mujer es la esposa (o la madre)

En 1942, una de las revistas de la Sección Femenina, *Medina*, deja bien claro el rol que debe jugar la mujer: «La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la Patria. Y ésta es, por lo tanto su suprema aspiración.» Vale la pena subrayar que esta política relativa a las mujeres no es una práctica exclusiva del franquismo sino extensible a la ideología falangista de los regímenes totalitarios del período de entreguerras, tal como destacan autoras como María Luz Blanco-Cambolor⁶ o Rosario Ruiz. Esta última enumera incluso algunos de los estereotipos que estos regímenes vinculan con la mujer, como por ejemplo su valor como origen del núcleo familiar y en pro de la recuperación demográfica.⁷

Siendo tan clara la doctrina, no es raro que en las historietas de Bruguera la mujer desarrolle a menudo ese papel de esposa del protagonista, de novia (novia formal, se entiende) o de madre o abuela si se trata de series de corte familiar. Es el caso de *La familia Gambérrez*, *La familia Churumbel* (ambas de Vázquez), *Zipi y Zape* (Escobar), *La familia Trapisonda* (F. Ibáñez), *Don Pío* (Peñarroya), *Los señores de Alcorcón* y *el holgazán Pepón* (Segura), *Agamenón* (la madre y la abuela; de Nené Estivill).

3) Protagonista: mujer y trabajos femeninos

¿Cómo podía la mujer adquirir un rol de protagonista si difícilmente podía trabajar para tener su propia independencia? Es posible crear un personaje femenino protagonista, claro. Pero en ese

5 Entrevista con Ibáñez, por Joan Bassa y Ramón Freixas. *Imágenes de Actualidad*, 16, 31 de enero de 1987.

6 BLANCO-CAMBLOR, M^a Luz: «Similitudes y diferencias entre la Sección Femenina en España y la Bund Deutscher Mädel en la Alemania del Tercer Reich. Una aproximación», en SANTO TOMÁS, M., VAL, M.I. del, ROSA, C. de la y DUENAS, M.J.: *Vivir siendo mujer a través de la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, p. 215.

7 RUIZ, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 24-27.



Martina en Cancan.

Tecla Bisturín (Raf), *Doña Pura y Doña Pera* (Ibáñez), *Las hermanas Gilda*, *La abuelita Paz* (Vázquez), *Maripili y Gustavito todavía sin pisito* (Nadal) o incluso la sirvienta del *El doctor Cataplasma* (Martz-Schmidt), que goza de un papel relevante.

Conviene mencionar dos ejemplos previos a 1952 como son *Doña Urraca* y *Doña Tula*. La primera, una feroz creación de Jorge, escapa doblemente a la clasificación que acabamos de señalar en primer lugar por el hecho de tratarse de un personaje creado en una época anterior a la censura y en segundo lugar por tener un físico muy poco femenino (en una de sus primeras historietas incluso se viste de hombre y el resultado es de lo más convincente). Con el paso del tiempo, su humor fue suavizándose como le pasó a la Doña Lío de Raf, y como le habría pasado a Doña Tula si Escobar no hubiera decidido deshacerse de su criatura en lugar de continuar con una versión demasiado edulcorada para su gusto.

«El censor era un cura de cuyo nombre no quiero acordarme —explica Josep Escobar [...]—. Dijo que las peleas entre Tula y su hijo político hacían peligrar la institución familiar. Y eso que yo, con toda la picardía, procuraba que el matrimonio nunca discutiera porque sabía que eso podía traerme consecuencias».⁸

En efecto, la familia es una institución sagrada y en ella la mujer tiene un papel esencial. O mejor dicho: su papel, según el trasnochado ideario franquista:

«La vida de toda mujer (...) no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse. La dependencia voluntaria (...) es el estado más hermoso, porque es la absorción de todos los malos gérmenes —vanidad, egoísmo, frivolidades— por el amor».⁹

Bruguera adopta una postura de claro acatamiento a esos preceptos (difícilmente podía no hacerlo) y así sus historias no se limitan a recoger lo que ocurre en la calle sino también a no contradecir la ideología oficial del régimen. Soterradamente se colarán saludables excepciones, claro. La familia es sagrada, establecía el régimen católico y tradicional. No es una situación exclusiva de los cómics creados bajo el yugo franquista, también en Bélgica, el mismo Hergé fue criticado porque su serie *Tintín* no mostraba las virtudes de la familia y eso le obligó a crear a su pesar una serie

caso deberá desempeñar un trabajo propio de las mujeres según la óptica franquista. No olvidemos que en esa sociedad las tareas son distintas según el sexo de quien las ejecuta.

Si es protagonista, la mujer tiene que desempeñar un papel claro y específico para ella: debe ser criada, portera, enfermera, alquilar habitaciones o tener un rol familiar bien delimitado. Es el caso de *Petra criada para todo*, *Doña Tomasa*, *Blasa portera de su casa* (Escobar), *Doña Lío Portapartes*, *Doña*

8 "Un espíritu burlón. Entrevista con Josep Escobar", por Joaquim Roglán. *El Dominical de El Periódico*, nº 208, Barcelona, 13 de noviembre de 1998.

9 Medina, 13 de agosto de 1944, revista editada por Sección Femenina, Madrid.

como *Jo*, *Zette* y *Jocko*, que nunca sintió como verdaderamente suya y ahora aparece como una deriva fallida, por forzada, en su trayectoria.

4) Fugaz: la mujer como objeto del deseo

Todo lo dicho hasta aquí tiene una notable y jugosa excepción. Se trata de aquellos casos en los que la mujer aparece ocasionalmente. La mujer fugaz que se cruza por la calle con el protagonista masculino. En ese caso, estamos ante una mujer ideal o mejor dicho, idealizada (por el hombre); una fémica sobrenatural. Su beldad inalcanzable contribuye a hacer más ridículo al protagonista masculino, contribuye a hacer su existencia aún más grotesca y su fracaso, más rotundo.

Los protagonistas de las historietas de Bruguera son tipos permanentemente defraudados en sus expectativas; tipos que viven, según las palabras de Antonio Altarriba¹⁰ en un contexto de «constante insatisfacción» y de invariable «contemplación del fracaso». En su actitud hay algo de Sísifo, podríamos añadir. Y en ese contexto, la belleza de la mujer que pasa fugazmente ante sus (prominentes) narices multiplica su aspecto de criatura ridícula y fracasada. El carácter inaprensible de ellas representa la encarnación de la frustración de unos protagonistas incapaces de lograr el más mínimo éxito en sus vidas. El mismo Altarriba lo define a la perfección cuando escribe que

«por oposición a estos deplorables aspectos viriles, la esporádica figuración femenina ofrece anatomía exuberante, vestidos ajustados que resaltan prometedoras redondeces y unos ojos enormes cuya caída de párpados resulta absolutamente irresistible.»¹¹

En algunos casos la presencia de esa mujer fugaz adquiere un cierto grado de repetición dentro de la discontinuidad. Es lo que ocurre con la casi olvidada serie *López*, de Manuel Vázquez,¹² protagonizada por un presunto enamoradizo (al final de cada historia se ve que no es tal) que tiene la particularidad de presentar en cada entrega una bella joven a modo de coprotagonista ocasional. Esta es la excepción, tolerable acaso por tratarse de una serie breve y de modesto formato (tiras verticales). Lo más normal es que esas beldades aparezcan solo en algunos episodios y que provoquen hiperbólicas reacciones expresivas entre los protagonistas masculinos en forma de ojos que salen de sus órbitas, por ejemplo. Así le ocurre a Cucufato Pi, a Calixto o a Heliodoro Hipotenuso. Personajes, todo hay que decirlo, de los primeros años cincuenta del siglo XX.

Fuera de ese esquema alineado con los dictámenes del régimen, la representación de la mujer no es posible: si no es la esposa, si no ejerce una profesión femenina o si no tiene una presencia fugaz, su presencia incomoda a la censura. Por eso, la mujer que probablemente represente mejor las contradicciones de la representación femenina en Bruguera sea Pocholita, la hija de los Cebolleta.

Pocholita Cebolleta, la hija mayor de Rosendo y Laura, es una atractiva jovencita de negros cabellos y con una anatomía bien proporcionada que le dota de un aspecto más realista que el de los demás personajes. Si hoy en día es un personaje recordado por los estudiosos de nuestra historieta es porque se trata de una criatura condenada a desaparecer ya desde su primera aparición y por lo tanto, fugaz; un personaje que se esfuma precisamente por querer ser todo aquello que no puede ser, por representar una realidad que se quiere ocultar, por escaparse de la ortodoxia del régimen y del patrón con el que había que crear a los personajes femeninos en esa época. Su desaparición es, precisamente, la prueba más palpable de la existencia de ese patrón.

Las cosas cambian cuando a partir de 1958 aparece la revista *Can can* y, al año siguiente, *Suplemento de historietas de El DDT*. Estudiaremos el papel desempeñado por estas revistas más adelante, por el momento basta decir que en *Can can* aparecen series como *La Osa Mayor* (Vázquez), *Bambalino Taliez* (Peñarroya) o *Fifina en Hollywood* (Raf), que cuentan con una nutrida

¹⁰ ALTARRIBA, 2001: 35.

¹¹ ALTARRIBA, 2001: 28.

¹² Para más detalles sobre esta serie me permito reenviar al lector curioso a VARGAS, FERNÁNDEZ SOTO et al, 2011: 104 y 108.

presencia de bellas mujeres en sus entregas. Lo mismo ocurre con la serie *Rigoletto*, también de Raf, en *Suplemento de historietas de El DDT* y con secciones temáticas que gozaron de gran popularidad como Las chicas de...

La mujer como problema de representación

Lo acabamos de ver en el caso de la joven hija de los Cebolleta. En la historieta no realista, la figura femenina conlleva un problema de representación. Por definición, la historieta de humor tiene un grafismo caricatural, a veces feísta, esquemático o exagerado. Los personajes masculinos no son guapos pero eso no es percibido como un problema. A veces solo tienen cuatro pelos, o son bajitos, o cabezudos, y tienen la nariz desmesurada... No importa: son graciosos, son cómicos. Pero eso que toleramos sin problemas con los personajes masculinos no funciona con los femeninos. La mujer tiene que ser guapa, o por lo menos atractiva. En cualquier caso, no tiene que ser una caricatura, no debe incitar a la risa a no ser que se pretenda precisamente eso (como Doña Urraca). Es muy difícil hacer en un personaje femenino lo mismo que se hace con los masculinos.

Eso conlleva que en muchos autores de historieta de corte humorístico, pese a ser grandes dibujantes, haya una “discontinuidad estilística” entre sus figuras masculinas y femeninas. Vázquez es un ejemplo de ello. O bien sus mujeres están desprovistas de cualquier tipo de atractivo porque eso es parte de su esencia como personaje (ocurre con las hermanas Gilda, cuyo aspecto las reafirma como dos solteras, con la carga negativa que eso tiene en la época),¹³ o bien ese personaje femenino pasa a ser verdaderamente atractivo (caso de Pocholita Cebolleta). No hay un término medio. Lo mismo ocurre con las mujeres de la citada serie López, que pese a aparecer como verdaderas bellezas, su dibujo es a veces tan estilizado que recuerdan más a los maniquíes que a las mujeres reales.¹⁴

Esta dicotomía se mantiene durante años. En el Ibáñez de los tiempos de la democracia, el motorista que pasea a su novia tiene una nariz prominente que le quita cualquier atractivo, pero la chica que le acompaña en el asiento trasero de la moto tiene una agradable cara y luce unas piernas bien torneadas y un talle esbelto. Ambas criaturas no parecen pertenecer al mismo universo de ficción.

Hay pocos ejemplos claros de continuidad estilística entre personajes masculinos y femeninos en las historietas clásicas de humor. Generalmente se percibe esa discontinuidad y los personajes femeninos respiran otro estilo, más detallado, más realista. Tal vez las mejores excepciones sean la Luisa de la serie *Súper López* o, en Bélgica, la vivaracha Seccotine en el *Spirou* dibujado por el gran André Franquin.

El problema de representación se encuentra en la mujer normal (por llamarla de algún modo), en la que no tiene asignada una etiqueta que la adjetiva como guapa o como fea. Pero como hemos visto esto no afecta a la representación de la belleza física femenina en sí misma ni a la existencia de una verdadera beldad femenina en algunas apariciones ocasionales en las historietas de Bruguera de los años cincuenta a setenta del siglo XX.

Los dibujantes de Bruguera son, ante todo, grandes artistas capaces de dibujar bellas mujeres. Lo complejo es encajar en una representación gráfica humorística unos personajes femeninos que estén en igualdad de condiciones que sus colegas masculinos. El patriarca de los Cebolleta no es guapo, ciertamente, pero no se nos ocurre juzgarlo en términos de belleza o fealdad. Es tan solo el padre de la serie, y lo definimos por su carácter y por su comportamiento. Pese a su larga narizota (casi una imposición entre personajes masculinos) no lo consideramos feo. Simplemente, no lo

¹³ De manera muy gráfica, en esa época se decía que la soltera se quedaba para «vestir santos».

¹⁴ Vázquez debía ser consciente de ello y por eso en una de las tiras, publicada en el número 102 de *El DDT*, juega con la confusión entre la chica y el maniquí.

consideramos. En cambio, la representación de la mujer no admite esa mirada tan benigna: una excesiva protuberancia nasal, una desproporción de talla demasiado evidente, será vista de manera implacable. Juzgaremos a esa mujer como fea. Por el contrario, poner demasiado el acento en un físico agraciado hará que la veamos como una belleza.

Decíamos que ese problema de representación es consustancial a toda historieta humorística. Pero sobre este problema de base la censura añade otra cortapisa que afecta cualquier tipo de producción artística. La censura es la que, por ejemplo, obligaba a Ibáñez a ir con cuidado con las líneas rectas y curvas, tal como evocábamos al inicio de este artículo. Es evidente que con esa espada de Damocles sobre sus cabezas y apremiados por un ritmo altísimo de producción, los dibujantes se guardaban bien de no dibujar nada que fuera susceptible de ser rechazado: «No podías permitirte el lujo de enviar una página y que te viniera devuelta por la censura. Era impensable ponerse a repetir algo», cuenta el mismo Ibáñez refiriéndose a esa época.¹⁵ Por eso la autocensura era tanto o más importante que la censura legalmente establecida y coartaba ya desde el inicio del proceso creativo la representación de la mujer en las páginas de estos dibujantes: «Tú sabías que habían unas normas que no podías transgredir, de hecho, lo asumías, lo interiorizabas y te limitabas frente al techo de libertad».¹⁶ Pero incluso tomando todas las precauciones, las esperpénticas decisiones de los censores sorprendían a menudo a los prudentes artistas que habían despojado a la figura femenina de todo elemento presuntamente erotizante. Así lo recuerda el mismo Ibáñez:

«En una ocasión saqué a una señora mexicana, tipo tonel, sin formas, peinada con una cola de caballo. La censura devolvió tachado el original, con la explicación de su prohibición. ¿Motivo?: Las colas de caballo incitan a los niños a masturbarse».¹⁷

La mujer como problema erótico

«No hay que tomar el deporte como pretexto para llevar trajes escandalosos. Podemos lucir nuestra habilidad deportiva, pero no que estas habilidades sirvan para que hagamos exhibiciones indecentes». La cita está extraída de *Economía doméstica*, que la Sección Femenina editó en 1968 para los estudios de Bachillerato, Comercio y Magisterio. Queda claro que incluso en circunstancias consideradas propicias como el deporte, en donde la ropa ligera o cómoda parece inevitable, no se permitiría fácilmente la exhibición del cuerpo femenino.

Resulta evidente que toda connotación erótica estaba vedada, como mínimo hasta el primer aperturismo que supuso el destape. Aquí entramos claramente en un choque entre la censura y la representación gráfica de la mujer en los tebeos. Más que dibujar la mujer, lo que debían hacer los autores de Bruguera era desdibujarla o despojarla de cualquier connotación erotizante. Lo hemos visto ya en la primera línea de este artículo: en las protagonistas había que eliminar curvas en sus cuerpos, dibujar ropas que no fueran ajustadas, y que por supuesto taparan cualquier asomo de escote... En casos especiales como en los números de verano, resultaba complicado dibujar una playa con cierta naturalidad. Había que ir con cuidado y ahí el humor podía servir de buena ayuda, como cuando Ibáñez introduce en las abarrotadas playas de sus portadas a extraterrestres y asnos entre una multitud esencialmente masculina.¹⁸ A eso se le llama hacer de la necesidad virtud.

En circunstancias normales, la mujer que aparece paseándose por un escenario urbano, pese a ser atractiva irá siempre convenientemente tapada: vestidos de manga larga, a menudo jerséis de cuello alto, sobre el que suele colocarse una chaqueta para ocultar mejor la forma de sus pechos y a la vez realzar su porte elegante. La mujer de Bruguera, incluso siendo guapa, no insinúa. La suya

¹⁵ Entrevista con Ibáñez, por Santiago García, Joan Navarro y David Muñoz. *U, el hijo de Urich*, nº 8, Madrid, enero de 1998.

¹⁶ Entrevista con Ibáñez, por Joan Bassa y Ramón Freixas. *Imágenes de actualidad*, 16 al 31 de enero de 1987.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Por ejemplo, en las portadas de *Mortadelo gigante* 1 y 5 (1974) y de *Olé!* nº 128 (1979).

es una belleza recatada, contenida. Nada más lejos de estos dibujos que aportar cualquier tipo de carga erótica a la belleza. Parece un equilibrio imposible pero era exactamente eso lo que tenían que conseguir esos artistas.



Almanaque El DDT. [1959]

alejada del modelo que impera en la sociedad. A diferencia de lo que ocurría con las publicaciones humorísticas que incluso en tiempos de racionamiento pudieron reírse de la hambruna, aquí predomina una visión idealizada de la mujer y de su vida, tamizada por buenas dosis de amoríos románticos. Pese a que el trasfondo pedagógico es incuestionable en muchas historietas, sobresale el retrato de una sociedad y de unas mujeres inspiradas en el ideal del *american way of life*. En algo coinciden esas chicas con las que se disparan los ojos de los ridículos hombres de las revistas de humor: ni unas ni otras son de este mundo. O cuanto menos, no del mundo de sus lectoras.

La irrupción de lo femenino: de la realidad a la fantasía

Con los primeros visos de aperturismo que permitió el régimen aparecen las primeras revistas de Bruguera dirigidas a un lector más adulto: *El DDT*, *Selecciones de humor de El DDT*, *Suplemento de historietas de El DDT* y *Can can*.

No podemos terminar este bloque sin apuntar que el problema de la representación de la mujer en las historietas de Bruguera se extendió también a las producciones de corte realista. En el caso de las aventuras de El Capitán Trueno, la censura obligó a convertir un grupo de vikingas en vikingos, pese a que una de ellas acababa enamorándose del bravo Goliath. De esta manera, queriendo eliminar todo vestigio erótico provocaron sin querer un conato de relación homosexual.¹⁹

Otro tipo de representación realista de la mujer se dio en el llamado “cómic femenino”. Según la definición de José Antonio Ramírez, la historieta femenina es aquella que presta «una atención dominante a la mujer como público consumidor».²⁰ Bruguera se introduce en este segmento del mercado en 1958 con la creación de la revista *Sissi*, que se convertirá en la sustituta natural de *Florita* (Ediciones Clíper) que hasta ese momento era la cabecera de referencia de los tebeos para niñas. La representación femenina que ofrecen estas revistas está muy

¹⁹ Sobre el estudio de la censura en las historietas realistas me remito a dos interesantes ensayos de Vicent Sanchis: *Tebeos mutilados* (Ediciones B, 2011) y *Franco contra Flash Gordon* (Editorial 3 i 4, 2010).

²⁰ RAMÍREZ, 1975: 19.

El DDT (y sus dos derivaciones) sirven de bisagra entre la historieta más infantil, reservada entonces a *Pulgarcito*, y la destinada a los mayores, que recalará en *Can can*. «*El DDT* nació con el deseo de llegar a un público adulto», escribe Juan Antonio Ramírez. Esta revista, nacida en mayo de 1951, se adjetivó pronto con subtítulos como «Publicación para jóvenes de 15 a 117 años» o «Revista humorística para mayores». Ramírez no tiene duda de que estamos ante «uno de los primeros intentos de la posguerra española de explotar comercialmente el reprimido erotismo masculino» y, a la postre, como «el exponente de un erotismo frustrado».²¹

Para Iván Tubau, el nacimiento de *El DDT* es la respuesta de la editorial al crecimiento de su audiencia:

«Habiendo comprobado que gran parte del público del extraordinario *Pulgarcito* de aquellos años era adulto, Bruguera intentaba dar un paso más, buscando una fórmula intermedia entre el citado *Pulgarcito* y la revista de humor argentina *Rico Tipo*, dirigida por Divito y destinada claramente a los adultos».²²

El semanario argentino *Rico tipo*, aparecido en 1944, no es ajeno al nacimiento de *El DDT*. Se sabe que Francisco Bruguera llevó a la redacción barcelonesa algunos ejemplares de la revista y que autores como Vázquez tomaron sus viñetas y su humor como referente.²³ En esas páginas, las jóvenes dibujadas por Divito lograron convertirse en auténtico icono de la cabecera. Las chicas de Divito –como popularmente se las conocía– tenían un físico sensual y estilizado, con busto prominente y rostros de ojos enormes. Pero *El DDT* no podía trasladar a la España de la época el desparpajo de la revista argentina. Como bien resume Tubau, «si en las playas españolas estaba por entonces prohibido el bikini, no parecía haber lógica alguna para que tal prenda fuese tolerada en los papeles».²⁴

Tal vez la serie más representativa del nuevo espíritu de *El DDT* es *Rebóllez y señora*, de Robert Segura, que por primera vez cuenta con una importante presencia de mujeres guapas en un papel verdaderamente protagonista, aunque eso ocasiona nuevos ejemplos de discontinuidad entre los personajes masculinos y femeninos. Nadal opta por su estilo más realista en *Matilda y Anacleto un matrimonio completo*, mientras que, en el otro extremo, Jorge continúa manteniendo la histórica cuota de protagonistas femeninas con la representación más exageradamente caricaturesca a través de *Doña Filo y sus hermanas señoras bastante llanas*.

En las secciones de chistes, autores como Sanchís o Cifré se prodigan en recrear ese nuevo tipo de mujer (alta, con el cabello largo y liso, con faldas ajustadas y refinada rompecorazones) contraponiéndola a la mujer bajita, con algunos kilos de más, y con el pelo rizado y recogido siempre a la altura de la nuca. Estos son los dos universos femeninos por antonomasia en Bruguera. Esas dos mujeres son las dos mujeres tipo que actúan como polos opuestos al abordar sus relaciones con el género masculino. Dos mujeres que en ocasiones coexisten cruelmente en una misma viñeta. En la mayoría de ocasiones (pero admitiendo notables excepciones como la serie de Segura que acabamos de nombrar), podemos decir que una es la novia o la mujer deseada y que la otra es la esposa. Una es el sueño y la otra es la cotidianidad. Como siempre, las historietas de Bruguera hay que interpretarlas a partir del binomio deseo y realidad, o lo que para el caso es lo mismo, en términos de ilusión y frustración.

Más allá de la frustración se nos antoja una segunda lectura, tal vez no buscada pero sí muy alieneada con las directrices de la dictadura. La imposibilidad de dejar a su esposa para estar con

²¹ Las citas de este párrafo proceden de RAMÍREZ, 1975b: 31.

²² TUBAU, 1987: 75.

²³ GUIRAL, 2010: 56-57.

²⁴ TUBAU, 1987: 75.

otra mujer solo puede entenderse en el marco de una sociedad conservadora y que no admite el divorcio. Ese deseo frustrado es un mensaje en sintonía con la tan pregonada estabilidad familiar, con la obligación de continuar con la mujer legal, con la familia. Por eso cabe imaginar que esas miradas del marido hacia otra mujer, guapa y deseada, son algo más que una simple demostración de admiración física; tal vez sean también una velada representación de la infidelidad matrimonial que, evidentemente, estas historietas nunca pudieron contar de una forma más explícita.

Retomando el análisis de *El DDT* resulta importante recalcar que por primera vez se puede representar a la mujer, de manera sistemática, con toda su sensualidad (léase: con curvas). El cine proporcionó una buena excusa para esa nueva representación icónica: las mujeres que aparecen en esas historietas son mujeres de cine (de ensueño). En realidad, el cine está muy presente ya que abundan fotos de actrices en la portada, en la contraportada o en encartes, tal como ocurre en los números publicados a finales de 1958.

Resulta altamente significativa la portada de *El DDT* número 341 (25 de noviembre de 1957), en la que Gin firma un chiste protagonizado por un novio que abandona a su novia ante sus mismas narices por llegar tarde a una cita. Es una significativa inversión de la relación de pareja formal que hasta la fecha habían retratado las publicaciones de Bruguera.

Con ese nuevo rumbo que abren las publicaciones de finales de la década de los cincuenta, la mujer que antes aparecía ocasionalmente para hacer más evidente el fracaso de los protagonistas masculinos adquiere un nuevo rol. En ocasiones cobra un protagonismo transversal, pues no es siempre la misma mujer pero sí el mismo tipo de mujer en torno a la cual giran las situaciones humorísticas; en otros casos alcanza el verdadero protagonismo de una serie.

Por supuesto, muchas historietas contienen referencias directas al mundo del celuloide y a su meca en las páginas interiores, desde *La historia esa vista por Hollywood* hasta *Fifina en Hollywood*. La belleza femenina reflejada en estas historietas es una belleza hija del celuloide. Las mujeres dibujadas son mujeres de película, pura fantasía. Ya en su momento Vázquez tomó a *Gilda* como indiscutible referente erótico icónico al crear su inmortal pareja de hermanas solteronas: Vázquez apunta al corazón de la imagen femenina idealizada para hincar su mordida desmitificadora.

Con su desparpajo habitual, Vázquez es uno de los autores que mejor retrata tanto el descaro masculino al observar a esas jóvenes como la pasividad de sus resignadas esposas. Así puede comprobarse en la portada del número 12 de *Can can* (1958) en la que el hombre no se limita a mirar a la chica sino que incluso le toma una fotografía o en la exótica bailarina que protagoniza la portada del número 80 de *Selecciones de humor de El DDT*. Otro buen ejemplo es el de Cifré para el almanaque para 1959 de *Selecciones de humor de El DDT* (1958), que muestra a nueve bellas mujeres como lote de regalo navideño adquirido por un poderoso sultán.²⁵

Como se ve, *Selecciones de humor de El DDT* es una de las revistas que, gracias a su mención «para mayores» permite también este dibujo más explícito. No solo en las portadas, que también firmaron autores como Nadal o Gin, sino también algunas series. Así, en esta revista la mujer adquiere protagonismo en *Lili y Lulú*, de Peñarroya, o en *Rigoletto*, de Raf. En ambos casos, la mujer es evocada con una anatomía más realista.

Pero *Selecciones de humor de El DDT* es básicamente una publicación destinada a recopilar chistes tomados de agencias extranjeras y de la propia Creaciones Editoriales, y no es aquí sino en otra revista en donde se producirá el giro más notable en la representación de la mujer: *Can can*.

Can can es el ejemplo más claro de la voluntad de acercamiento a un público nuevo, pero no el

²⁵ Sí, es un chiste políticamente incorrecto, pero estamos en 1958.

único. Entre 1956 y 1959 Bruguera vive una verdadera “primavera de las revistas de humor”.²⁶ En octubre de 1956 nace *Selecciones de humor de El DDT*²⁷, en 1958 *Can can*²⁸ y en 1959 *Ven y ven*, que luego se transforma en *Suplemento de historietas de El DDT*.²⁹ Antonio Martín apunta muy oportunamente que este florecimiento se produce cuando la editorial catalana acaba de convertirse en una sociedad anónima (1954), los «procesos creativos se mecanizan y se impone a los autores una cuota de trabajo»; y en ese paso de lo artesanal a lo industrial es imperativo «seguir creciendo». ³⁰ En esa progresiva industrialización está asimismo una de las causas que llevó a algunos dibujantes a abandonar la casa madre y fundar una revista alternativa, *Tío vivo*,³¹ agrupados bajo el colectivo D.E.R.

El suave erotismo de *Can can*

Vaya por delante que esta revista nace como la respuesta de Bruguera a la aparición del único semanario que osó hacerle la competencia: el *Tío vivo* publicado por Crisol en 1957. *Tío vivo* nació con uno de esos lemas que la desmarcaban de las revistas comúnmente etiquetadas como infantiles: «Semanaario de humor para mayores», se podía leer bajo su cabecera. Y eso le permitió incidir también en una representación mucho más moderna de la figura femenina. Basta ver portadas como las de los números 2 y 4 (ambas de Peñarroya) para constatar que estamos ante un estilo más cercano al de *El DDT* que al de *Pulgarcito*. Precisamente para contrarrestar a esa revista que busca al lector adulto, Bruguera decide contraatacar con las mismas armas creando *Can can* y potenciando aún de manera más decidida la representación gráfica de la mujer como reclamo para acercarse a un lector no infantil.



Las chicas de Peñarrolla en Cancan

Desde su mismo nombre, *Can can* pone sobre aviso del contenido de sus páginas. La referencia a ese baile rápido, de patadas altas y alzamiento de faldas, resulta muy adecuado para una revista que se acompaña de un festivo subtítulo («La revista de las burbujas») y, por supuesto, con la

²⁶ Véase su ficha en www.tebeosfera.com.

²⁷ Pese a que habitualmente se da 1957 como fecha. Véase su ficha en www.tebeosfera.com.

²⁸ Véase su ficha en www.tebeosfera.com.

²⁹ Véase su ficha en www.tebeosfera.com.

³⁰ Ambas citas son de MARTÍN, 2000: 164.

³¹ Véase su ficha en www.tebeosfera.com.

indicación bien clara del público al que se dirige: «Semanario para mayores». La revista supone un hito en la historia de Bruguera pues será la primera vez que en una publicación de la editorial veremos, de manera sistemática, a chicas con atractivas curvas e interminables piernas. Porque, y en eso coincide la revista con el cancan, no verá el lector más que bonitas piernas, lo demás seguirá bien tapado de momento. Por primera vez también, las jóvenes de *Can can* adoptarán un protagonismo que ya nada tiene que ver con sus ancestros Doña Urraca, Doña Tula o Petra.

Antoni Guiral define oportunamente *Can can* como «una seria iniciativa de hacer una revista para adultos, protagonizada básicamente por mujeres, no por niñas»³² un ejemplo de «erotismo soft para tiempos difíciles».³³

Esta revista nace el 3 de febrero de 1958, cuando se ofrece como obsequio al comprar el número 351 de *El DDT*. En los primeros números contará con soberbias portadas dibujadas por autores como Vázquez o Jorge, pero a partir del número 17 (2 de junio de 1958) pasará a tener una característica portada con una elegante ilustración realista de Bosch Penalva. La contraportada está reservada para una fotografía de una de las «chicas burbujeantes» que vienen acompañadas del caricaturesco dibujo de un hombrecito rendido a sus encantos.

Las mujeres de los dibujantes humorísticos evocan en muchas ocasiones la imagen de *femme fatale*, con sus ajustados vestidos negros y su larga cabellera. De nuevo, el marido resulta ser en muchas ocasiones una comparsa, un admirador rendido pero ontológicamente distante de esas chicas imposibles. Si antaño el universo Bruguera retrató con crudeza la imposibilidad de sus personajes masculinos de conseguir dinero o alimentos aquí parece querer retratar, con sorna, la imposibilidad de esas mismas criaturas para conseguir a esa mujer idealizada que tan lejos está de sus posibilidades. Esas mujeres son como el tesoro de las viejas historietas de *Pulgarcito*, que está al alcance de la mano pero que nunca se consigue, como esa herencia soñada que nunca llega, como ese boleto de lotería que jamás tocará. Los tiempos han cambiado pero el retrato del hombre fracasado se mantiene.

En *Can can* destacó una sección llamada *Las chicas de...*, una serie de chistes con la excusa y el nexo común de la presencia de jóvenes y agraciadas protagonistas, lo que permitía a los artistas de Bruguera lucirse con el dibujo de bellas féminas. La sección empezó en la página 3, dibujada por Vivas con un estilo realista, pero luego se multiplicó en otras páginas de la revista y añadió otros colaboradores como Ortega o Carrillo. Pero cuando esta sección pasa a volverse interesante y significativa en la historia de Bruguera es cuando se extiende a otras páginas de *Can can* e incluso a otras revistas como *Selecciones de humor de El DDT* y va incorporando a dibujantes que el lector conoce en su faceta humorística y más blanca, que sorprenden al enfrentarse a la anatomía femenina. Es entonces cuando aparecen las chicas de Nadal (elegantísimas), las chicas de Peñarroya (muy estilizadas) y también las de Jorge, Segura o Raf. Aparecieron además subseries como *Ellas y...* o *La mujer y...* que retrataron con humor la relación de las mujeres con los cosméticos, el ahorro o los regalos.

En lo tocante a las series, *Can can* aporta varios ejemplos de chicas jóvenes con un papel protagonista. Segura crea *Maritina la chica de la oficina*, donde por primera vez podemos ver a una chica desempeñando un trabajo que también podría desempeñar un hombre. Es un ejemplo de chica moderna, que trabaja en un entorno nuevo y en unas nuevas condiciones. El físico más realista de Maritina parece forzar a su autor a reducir el cómico tamaño de las narices con las que suele adornar a sus personajes. Se trata de un caso claro de ajuste estilístico para hacer encajar mejor la representación masculina y femenina sin discontinuidades.

³² GUIRAL, 2004: 107.

³³ GUIRAL, 2004: 109.

Todo lo contrario de lo que hace Ibáñez en su serie *Don Adelfo*, que supone un claro ejemplo de distancia cómica entre el narigudo protagonista y las bellas féminas que en cada episodio se cruzan por el camino de ese celestino frustrado. En ese caso sí, hombres y mujeres pertenecen a dos universos gráficos muy diferenciados.

Por su parte, Raf toma una solución que no es ni la de Segura ni la de Ibáñez, aunque se aproxima más a la del primero por cuanto también intenta limar diferencias entre la representación de hombres y mujeres. En *Fifina en Hollywood*, Raf opta por potenciar su capacidad como dibujante realista y dota a los personajes de una anatomía que los aleja de la caricatura. Contribuye a realzar ese efecto realista el hecho de que muchos de los ocasionales rostros masculinos que pueblan la serie son caricaturas (soberbias) de rutilantes estrellas del cine. También existen series de corte definitivamente realista como por ejemplo *Laly y su pandilla*, de Iñigo, y *Matilda y Anacleto, un matrimonio completo*, de Nadal. Las tiras de la serie *Sofía* (1963), también de Iñigo figuran, según palabras de Antoni Guiral, entre “las más osadas de la época desde el punto de vista del erotismo”.³⁴

Las diferentes etapas de *Can can*, sus apariciones y desapariciones, parecen condicionadas por los cambios que experimenta el mercado de las publicaciones infantiles y juveniles. Si su aparición se justifica para contrarrestar el nacimiento de *Tío vivo*, la absorción de ésta en el seno de Bruguera conduce al cierre de *Can can*, que termina así su primera etapa (1958-1960). La segunda etapa arranca en 1963 y esta vez es fruto de un cambio de escenario legislativo, en concreto, con el decreto que reorganiza la Dirección General de Prensa (27 de septiembre de 1962) y que culminará con la *Ley de prensa de 1966*. Durante estos años *Can can* luce dos formatos distintos –por eso hay aquí dos etapas en una– pero no interrumpe su continuidad hasta el 11 de marzo de 1968, en el número 230, cuando «debido a una reorganización» técnica se decide «suspender temporalmente» la revista. En realidad, es el fin de la segunda y tercera épocas (1963-1968). Según Iván Tubau, «Bruguera había abandonado, en el mejor momento a juzgar por las apariencias, la posibilidad de hacer una revista de humor realmente adulto».³⁵

Bruguerescas pero fuera de Bruguera

En el tardofranquismo, el fenómeno del destape aparece tanto en el cine de la época como en las publicaciones impresas. En el caso de las historietas firmadas por autores de Bruguera, esa práctica ocurre esencialmente en aventuras paralelas fuera de la editorial catalana, siendo los casos de Gin y Raf los más notorios gracias a series como *Denise* o *Mecha*, respectivamente, en la revista chilena *El pingüino* y que en España reprodujeron publicaciones como *Tele-Cómico*. También cabe citar el caso de la revista *Cosquillas*, editada igualmente en Chile en 1971 y 1972, y de la que solo vale la pena recordar las soberbias portadas de Gin y las contribuciones de Vicar, Alfons Figueras (este sin asomo de erotismo, volcado al humor negro) y del mismo Gin con series como *Chalupa*, *Virginia* o la mencionada *Denise*. Pero una vez más, la mujer ahí representada no es retratada de igual modo que el hombre sino que es una mujer con un plus añadido: un plus de erotismo en este caso, aunque sea un erotismo rijoso.

Dentro de las fronteras españolas, nunca se llega tan lejos como en las revistas mencionadas. Pero vale la pena citar brevemente algunas obras producidas por autores de Bruguera fuera de la editorial barcelonesa. Si nos limitamos a los casos en los que las mujeres tienen una presencia destacada en sus páginas, interesa referirse a cuatro cabeceras de dos épocas muy distintas: *La PZ*, *Mata ratos*, *Tele-Cómico* y *El pito*.

³⁴ GUIRAL, 2007: 23.

³⁵ TUBAU, 1987: 80.



Revista **Mataratos**.

(37 x 26 cm.) y convertirse en una «revista de humor para adultos». La revista incorpora firmas como Pañella, Joso, Tran, Puyal, Raf o Vicar, que incluyen la presencia femenina en algunos chistes aunque sin caer en el humor rijoso. Eso sí, en las portadas, la presencia femenina parece obligada.

Un caso similar encontramos en *Mata ratos*, creada por Ibero Mundial de Ediciones. Aparece a finales de 1964 en Barcelona y se presenta como una revista de «humor y amenidades para mayores», con dirección artística de Conti y las firmas de Raf, Vicar, Torá, Pañella y Bernet Toledano, entre otros. Debuta con un formato pequeño (21,2 x 15 cm.), pero es cancelada y luego renace con nueva numeración y un tamaño más grande (37 x 26 cm.) y mucho más acorde con este tipo de publicaciones de humor para adultos. A principios de la década de 1970 inaugura una nueva etapa con la incorporación de Romeu, Tom, Kim y Maruja Torres, entre otros colaboradores. Pero lo que aquí nos interesa (por sus evidentes lazos *bruguerescos*) es la primera etapa. Respecto de Bruguera, esta revista aporta un plus de libertad en el retrato de la mujer. Los chistes son más directamente enfocados al público adulto, aunque sin abusos ni excesos. No hay siquiera visos de destape pero sí una representación más real e insistente de la anatomía femenina especialmente en portadas como las de Raf, en secciones de chistes como *Nosotros y ellas*, y en una serie anónima de protagonista femenina: *Cleo*.

En 1966, Ediciones Olivé y Hontoria lanza *El pito*, un curioso semanario que se presenta como una «revista deportiva de humor para adultos» aunque, siguiendo con el chusquero doble sentido de la cabecera, no escatima chistes sexuales especialmente los que utilizan palabras propias del mundo del deporte. A partir del número 41 pasa a ser editada por el grupo del periódico *Tele/*

Nacida en 1959, *La PZ* es una publicación semanal de ocho páginas adquirida al poco de nacer por el Grupo Godó y que cuenta con colaboraciones de Muntañola, García Lorente, Salvador Mestres, Raf, Gin, Enrich, Pañella, Ibáñez, Nadal o Joso, quien nos explicó:

«La revista duró un par de años, y terminó porque nos la cerraron a causa de las reiteradas presiones que nos hacían algunas asociaciones de padres y miembros de Acción Católica a los que no les gustaba el tipo de humor que hacíamos porque no era infantil sino algo más atrevido».

A menudo el humor de *La PZ* cae en la broma fácil y previsible pero en cualquier caso es una interesante oportunidad para ver a los autores de Bruguera practicando un dibujo que la gran editorial les tiene vetado.

En 1963 aparece *Tele-Cómico* de la mano de la Editorial Ferma, que nace con un formato de bolsillo para pasar al cabo de una veintena de números a un formato grande

Exprés hasta que la justicia suspende la publicación en su número 57.³⁶ Menos interesante que las revistas anteriores, en *El pito* trabajan principalmente Pañella, Cubero y Castillo, tiene 16 páginas y un formato grande. Dados los condicionantes de la temática deportiva, la presencia femenina se limita casi por completo al retrato de las aficionadas con la salvedad de alguna serie en donde sí alcanzan el protagonismo, caso de *Puri repórter deportivo* (de Cubero), y secciones de chistes como *Ellas y ellos*, *Eva siempre Eva*, o *Mujer y deporte*.

Bruguera y el destape

Bruguera casi no aprovecha la democracia para cambiar el papel de la mujer en sus historietas aunque, evidentemente, la mujer podrá incorporarse a las historietas adoptando un rol más moderno, como sucede en series que retratan el ambiente laboral de las nuevas oficinas (caso de *Super López*, de Jan, o *Plurilópez*, de Tran).

Pero en lo que se refiere al verdadero aprovechamiento del nuevo marco democrático, entre los años 1977 y 1986 tan solo vale la pena detenerse en dos ejemplos significativos: la cuarta etapa de la revista *Can can* (1978) y una revista de destape llamada *Demasssié* (1980) y publicada bajo una marca blanca de Bruguera.

En *Can can* no se llega al tratamiento erotizante de obras producidas fuera de Bruguera, pero casi. Algunas páginas y, sobre todo, la fotonovela que cierra este raro y único número caen de lleno en la imaginería típica de prensa de los años del destape. Aunque lo más interesante es el excelente uso que hacen de la libertad creativa tres de los grandes autores de Bruguera que aquí, redimidos de la censura, se crecen. Hablamos de Vázquez, Raf e Ibáñez. El primero firma contribuciones como *Robín & Sonia*, *Las noches locas de Mimi Can Can* o una doble página central llamada *Mi calle*, mientras el segundo crea *Chirona Strassen* y unas inspiradas aleluyas eróticas. Ibáñez, por su parte, firma la única historieta con destape de su larga carrera.

Este solitario número de la última reencarnación de *Can can* se publicó el 29 de mayo de 1978. Resulta oportuno señalar que si en tiempos de la dictadura, *Can can* fue la revista que más y mejores dibujos de mujeres mostró en sus páginas, con la llegada de la democracia fue también la única revista publicada bajo el sello Bruguera que se apuntó a la moda del destape. Tal vez fue esa extraña coexistencia entre contenido picante y una editorial y unos dibujantes íntimamente asociados a una producción infantil y juvenil, lo que impidió que la publicación encontrara su público y desapareciera sin dar un segundo paso. O tal vez a Bruguera no le interesó darle más oportunidades para no emborronar su imagen. Con la perspectiva que da el tiempo, la revista más parece un experimento de la redacción tolerado por Bruguera que una verdadera apuesta estratégica para dar un nuevo rumbo a sus publicaciones.

Sea como fuere, lo que es indiscutible es que es en este *Can can* en donde encontramos los primeros desnudos vistos en las viñetas de Bruguera, además de otras series mucho más subidas de tono de lo habitual, como es el caso de *Fanny*, de Tran, o de *Maritina*, que Segura recupera al cabo de veinte años con un enfoque mucho más descocado.

Poco más duró la aventura de *Demasssié*, que contó con dos únicos números. *Demasssié* fue una revista de historietas para adultos aparecida bajo el sello de Ediciones Ceres, un sello tapadera de Bruguera para publicar material más adulto aprovechando las posibilidades derivadas de la desaparición de la censura.³⁷ En este caso, léase adulto como sinónimo de destape, que se concreta en varias fotografías y en las contribuciones de Vázquez (firmando Sappo) que recupera su serie *Robín & Sonia*, así como en varias historietas de corte realista firmadas por Giménez, Mascaró o José González. A través de Editorial Ceres Sociedad Anónima (ECSA) publicaría obras más subidas de tono como la colección *Temas de evasión* y varias colecciones de bolsilibros con temáticas que incluyeron el género rosa, policial, terror o del Oeste.

³⁶ TUBAU, 1987: 96.

³⁷ Sobre Ceres véase GUIRAL, 2010: 141.

Bruguera, Mortadelo y la dulce Irma

Para terminar, analizaremos el caso de Irma con más detalle. Irma es la bella secretaria que aparece en la serie más célebre y más rentable del cómic español: *Mortadelo y Filemón*, de Francisco Ibáñez.

El caso de Irma –cuyo nombre remite al filme *Irma, la dulce*– es muy significativo. En primer lugar porque pese a ser un personaje plenamente *brugueresco* e incardinado en la serie más célebre de Bruguera, su nacimiento se produce –significativamente– fuera de Bruguera. Irma nace en el episodio *¡Terroristas!* (1987) publicado en la revista *Yo y yo* de Ediciones Junior. Casualidad o no, Ibáñez espera no solo el fin de la censura sino incluso el fin de Bruguera para introducir una escultural presencia femenina en el universo de *Mortadelo y Filemón*. Con la llegada de un personaje verdaderamente sexy, Ibáñez parece dispuesto a revolucionar el mundo de los dos agentes secretos. Bien explotado, esta criatura habría podido dar un estimulante giro a la serie en la misma medida que la entrada a la TIA cambió para siempre las aventuras de sus protagonistas con respecto a los tiempos de la Agencia de Información.

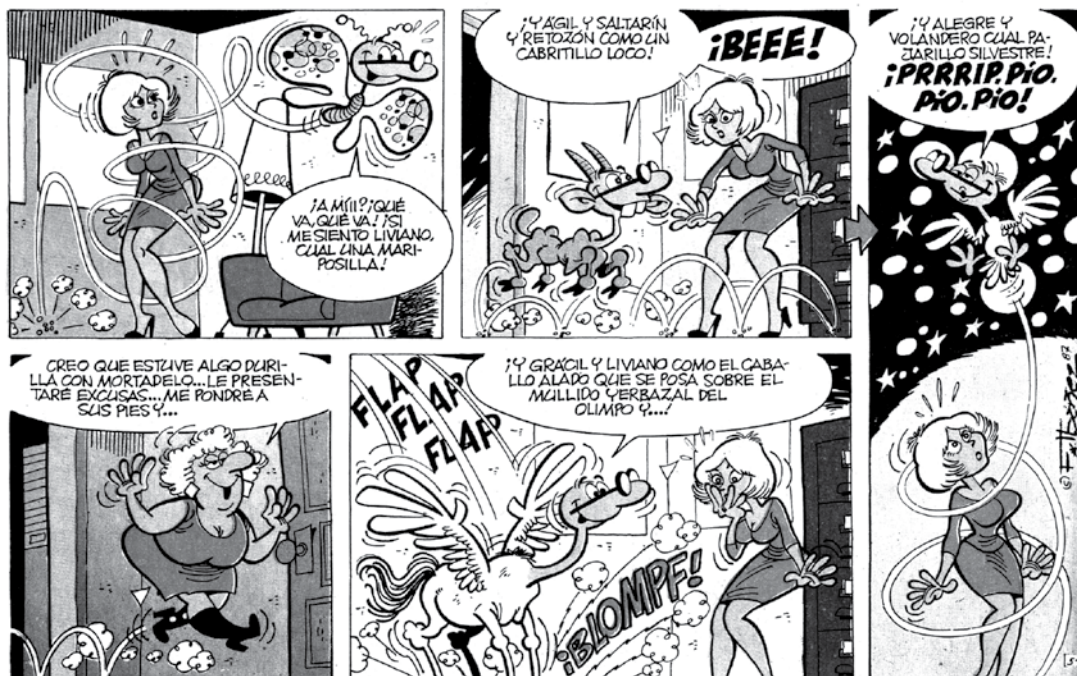
Irma es la antítesis de la oronda Ofelia, aparecida en la historieta *Los gamberros* (1978). Y las emociones que Irma desata sobre *Mortadelo y Filemón* son también antitéticas. Si Ofelia se había caracterizado por querer seducir (sin éxito) a los dos agentes, ahora son ellos los que quieren enamorar a la nueva incorporación. Ellos, que se muestran tan poco atentos (o mejor dicho: brutales) con Ofelia, se deshacen en atenciones inverosímiles hacia Irma. El contraste es alto en comicidad. Y podría haber sido muy prometedor si Ibáñez lo hubiera explotado con la valentía que demostró al enrollar los dos agentes en la TIA. Pero no. Como señala certeramente Miguel Fernández Soto ese contraste entre el galanteo y las groserías resulta «anodino» y «el esquema, repetido una y otra vez sin la más mínima variación, anula su eficacia».³⁸

Pero pese a mantenerse en otras historietas publicadas ya en el seno de Ediciones B, el personaje finalmente desaparece tal como había llegado: sin avisar. Tal vez Ibáñez es consciente que el uso trivial que está haciendo de Irma tan solo le lleve a generar un fastidioso cliché lleno de tópicos libidinosos. Y tal vez sea igualmente consciente que un uso valiente de su papel desataría profundos cambios en el universo de los dos detectives. Usado con todo su potencial, puede acabar siendo un elemento desestabilizador en una serie tremendamente popular y que vive anclada ya en una repetición cada vez más evidente en sus temas e incluso en sus chistes.

Quizás el problema de Irma (si puede hablarse de problema) es que se trata de un personaje que no genera comicidad por sí mismo sino que solo puede ser desencadenante de la comicidad de los otros. Pero lo que Ibáñez busca son personajes que sean motores de gags, que desencadenen la acción, que puedan provocar ellos mismos el humor. Y quien es capaz de hacerlo es Ofelia, no Irma. Ofelia puede adoptar un papel cómico, puede ser el payaso. Tan payaso como sus colegas masculinos. Es posible reírse de Ofelia pero no es posible reírse de Irma. Solo es posible reírse con Irma. Así, al final, la fea –pero cómica– gana la partida a la guapa porque es ella quien sirve a Ibáñez como elemento generador de comicidad.

Pese a los años transcurridos, la temprana desaparición de Irma nos remite inevitablemente a la también temprana desaparición de Pocholita, la joven y guapa hija de la familia Cebolleta que evocábamos al inicio del artículo. Ambas desapariciones son muy representativas de una misma manera de abordar la presencia de la mujer en las historietas de la Escuela Bruguera. Tanto en una serie como en la otra, la ausencia de estas dos bellas jóvenes se confirma como la muestra más palpable de la existencia de un verdadero canon en la representación femenina. Un canon que ni el tiempo quiso o supo cambiar.

³⁸ FERNÁNDEZ SOTO, 2005: 234.



Irma en Mortadelo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTARRIBA, Antonio (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Espasa Calpe, Madrid.
- FERNÁNDEZ SOTO, Miguel (2005). *El mundo de Mortadelo y Filemón*, Dolmen, Palma de Mallorca.
- GUIRAL, Antoni (2005). *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera. 1945-1963*, Ediciones El Jueves, Barcelona.
- GUIRAL, Antoni (2007). *Los tebeos de nuestra infancia. La Escuela Bruguera. 1964-1986*, Ediciones El Jueves, Barcelona.
- GUIRAL, Antoni (2010). *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Ediciones B, Barcelona.
- MARTÍN, Antonio (1978). *Historia del cómic español: 1875-1939*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MARTÍN, Antonio (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*, Glénat, Barcelona.
- MOIX, Ramon Terenci (1968). *Los 'comics': arte para el consumo y formas pop*, Llibres de Sinera, Barcelona.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975). *El cómic femenino en España*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975). *La historieta cómica de posguerra*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- REGUEIRA, Tino (2005). *Guía visual de la Editorial Bruguera. 1940-1986*, Glénat, Barcelona.
- SANCHIS, Vicent (2010). *Tebeos mutilados*, Ediciones B, Barcelona.
- TUBAU, Iván (1987). *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Editorial Mitre, Barcelona.
- VARGAS, Juan José y FERNÁNDEZ SOTO, Miguel, coords. (2011). *El gran Vázquez. Coge el dinero y corre*. Ediciones Dolmen, Palma de Mallorca.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1980). *Los cómics del franquismo*, Editorial Planeta, Barcelona.
- VIDAL, Jaume; SANTAMARÍA, Carles (2005). *Factoría de Humor Bruguera*, catálogo de la exposición itinerante producida por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB, Barcelona.